

De Musica, 2017 – XXI

Sulla comprensione delle opere musicali

Alessandro Arbo

Abstract

Quanti presupposti implica la comprensione della musica in quanto opera? Per rispondere è necessario esaminare l'apparato categoriale che orienta l'attenzione dell'ascoltatore. Il "sentire come opera" sembra richiedere almeno due capacità fondamentali: 1) cogliere nei suoni che vengono ascoltati una struttura re-identificabile con valore normativo e 2) dirigere l'attenzione sulle proprietà artistiche sopravvenienti su una base costituita dalle proprietà espressive (a loro volta sopravvenienti sulle proprietà fisico-fenomeniche). Le conoscenze storico-artistiche e più generalmente contestuali costituiscono il principale catalizzatore in grado di rendere effettiva tale esperienza.

Introduzione

In quanti e in quali sensi possiamo affermare di comprendere la musica che ascoltiamo? Da alcuni decenni questa domanda registra un particolare rilancio negli ambienti filosofici. Numerosi sono gli autori che, ispirandosi più o meno direttamente alle riflessioni di Wittgenstein, ma anche ad altre fonti antiche e moderne¹, hanno elaborato modelli in grado di spiegare fino a

¹ Si possono menzionare per esempio Michael TANNER, Malcolm BUDD, *Understanding Music*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», (Supplementary Volumes) Vol. 59, 1985, pp. 215-248; Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press 1997, pp. 211-238; Roger SCRUTON, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, London and New York, Continuum 2009; Jerrold LEVINSON, *Music in the Moment*, New York, Cornell University Press, 1997; Peter KIVY, *New Essays on Musical Understanding*, Oxford, Clarendon, 2001; Betty HANLEY, Thomas GOOSLY (a cura di), *Musical Understanding: Perspectives in Theory and Practice*, The Canadian Music Educators Association, 2002; Stephen DAVIES, *Musical Understanding and Musical Kinds*, in ID., *Themes in the*



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

che punto la comprensione della musica si distingue da quella del linguaggio, in che senso si presenta come una forma di comprensione estetica, piuttosto che teorica, o in che misura fa riferimento a un pensiero fondato sull'uso di metafore. E ancora: se implica la capacità di cogliere la forma su larghe scale temporali, fino a che punto richiede il riconoscimento di morfologie e aspetti espressivi². Una delle strategie per affrontare tali questioni è costituita dall'analisi del «sentire come»³. La locuzione ci orienta su configurazioni sintattiche, formali ed espressive: s'invita un ascoltatore a sentire un passaggio «come una conclusione tragica», «come un'armonia-timbrotto», «come una parentesi ironica», ecc., cercando così di sondare la sua capacità di cogliere questi aspetti. Le morfologie sono svariate: si va da un breve motivo a una lunga sezione, da una pulsazione ritmica a situazioni armoniche o emotive più o meno complesse. In questo contributo vorremmo riflettere sul senso che tale richiesta assume quando l'oggetto del sentire coincide con un'opera musicale.

Immaginiamo di domandare a qualcuno di sentire (cioè udire) la musica che sta ascoltando come un'opera. La richiesta suona un po' strana. Prendiamo il caso di un valzer: non è forse evidente che quando lo ascoltiamo si tratta di un'opera? Ci sono però situazioni nelle quali la risposta non è così lapalissiana. Una libera improvvisazione su ritmo di valzer, per esempio, sarà ancora recepita come un'opera? È possibile del resto che un bambino di 3-4 anni ascolti con interesse un valzer di Brahms: ne coglierà l'andatura, la cadenza, l'espressione e probabilmente anche la struttura; ma possiamo dire che lo sentirà come un'opera di Brahms? Una tale capacità sembra implicare competenze che in genere non appartengono a un bambino di questa età: per esempio, conoscere almeno a grandi linee il romanticismo musicale tedesco e lo

Philosophy of Music, Oxford, OUP, 2003, pp. 213-232; Aaron RIDLEY, *The Philosophy of Music. Theme and Variations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, preceduti, in ambito francese, da Boris de SCHLOEZER, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947.

² Ne abbiamo trattato in Alessandro ARBO, *Comprendre la musique, entre esthétique(s) et sémiologie(s)*, in Jean Marc CHOUVEL, Xavier HASCHER (a cura di), *Esthétique et cognition*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, pp. 31-57.

³ Su questa tematica cfr. Alessandro ARBO, *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2013. Gli argomenti presentati in questo articolo costituiscono uno sviluppo della parte finale di questo lavoro (p. 287-293) e rientrano in un progetto elaborato nel quadro delle attività del Labex GREAM («Groupe de recherches expérimentales sur l'acte musical») dell'Université de Strasbourg.

stile di questo compositore. Tutto dipende, però, dal senso che vogliamo dare alla nostra domanda. Dovremmo forse incominciare col distinguere due problemi — o due livelli del problema: 1) in che cosa consiste la capacità di «sentire (x) come un'opera musicale»; 2) in che cosa consiste la capacità di «sentire (x) come un'opera musicale (di)». Se 1) riguarda le disposizioni che ci permettono d'identificare il genere di artefatto in questione, 2) riguarda le disposizioni che ci permettono di comprenderlo e di apprezzarlo nei suoi tratti distintivi. Il dibattito che si è sviluppato attorno allo statuto ontologico delle opere musicali ha preso in conto soprattutto le prime⁴; ma le seconde sono state pure al centro d'interessanti studi⁵. Faremo riferimento a queste analisi nel tentare di sviluppare a nostra volta degli argomenti in grado di chiarire ciò che implica la comprensione della musica in quanto opera.

1. Dal *Pierrot lunaire* alla muzak

La problematica che intendiamo affrontare ci si è imposta a partire da due letture. La prima è tratta da un saggio inaugurale di Jerrold Levinson, *What a Musical Work Is*:

Un'opera identica nella sua struttura sonora al *Pierrot lunaire* di Schönberg (1912), ma composta da Richard Strauss nel 1897, sarebbe esteticamente diversa dall'opera di Schönberg. Chiamiamo quest'opera *Pierrot lunaire**. Come opera straussiana, *Pierrot lunaire** verrebbe immediatamente dopo il *Requiem tedesco* di Brahms, sarebbe contemporanea ai *Nocturnes* di Debussy e sarebbe considerata come la tappa successiva, nello sviluppo di Strauss, a *Also sprach Zarathustra*. In quanto tale, sarebbe anche più *strana*, più *inquietante*, più *angosciata*, più *misteriosa* dell'opera di Schönberg, dal momento che sarebbe percepita in contrasto con una tradizione musicale, con un insieme di stili abituali e con l'opera di Strauss, rispetto alla quale le caratteristiche musicali della struttura sonora implicata nel *Pierrot lunaire* apparirebbero due volte più estreme⁶.

⁴ A cominciare dalla ricerca inaugurale di Roman INGARDEN, *L'opera musicale e il problema della sua identità*, trad. it. a cura di Antonino Fiorenza, Palermo, Flaccovio, 1989.

⁵ Fra questi menzioniamo Kendall WALTON, *Categories of Art*, «The Philosophical Review», vol. 79, No. 3, 1970, pp. 334-367 e Stephen DAVIES, *Musical Understanding and Musical Kinds*, cit.

⁶ Jerrold LEVINSON, *What a Musical Work Is*, in ID., *Music, Art and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990, p. 70.

Levinson introduce questo esperimento mentale per mostrare la debolezza della tesi (platonica) secondo la quale un'opera coincide con un tipo astratto, corrispondente a una struttura sonora «pura». L'argomento è il seguente: se «gli attributi estetici e artistici di un'opera musicale sono in parte in funzione del contesto storico-musicale globale nel quale si trova il compositore quando compone la sua opera, e devono essere apprezzati alla luce di tale contesto⁷, allora quella che si presenta come la stessa *struttura sonora*, se è stata prodotta in due contesti diversi, non identifica la stessa *opera*⁸. In altre parole, avvicinare il *Pierrot lunaire* come una semplice struttura sonora — senza saper nulla della fine del romanticismo, dell'atonalità, della seconda scuola di Vienna, ecc. — è pur sempre possibile (ed è anzi molto spesso il caso); ma quello che si ha di mira allora non è (ancora) l'opera di Schönberg. Per cogliere correttamente quest'ultima — per identificarla ontologicamente — sembra indispensabile integrare delle conoscenze relative al suo contesto di produzione.

La seconda lettura è tratta da un articolo di Stephen Davies, *Ontologies of Musical Works*. Dopo aver esposto i pro e contro di diversi modelli di spiegazione delle opere musicali e aver proposto a sua volta le sue scelte, Davies si misura con un problema divenuto comune da quando la musica è entrata nei circuiti della diffusione mediatica globale, quello della de-contestualizzazione:

Alla radio e in televisione, segmenti di brani musicali di tutte le culture e i periodi sono giustapposti in un collage casuale, senza riconoscimento delle fonti. Si è più propensi a combinare i brani in base al loro carattere espressivo condiviso, piuttosto che a quello delle loro comuni culture musicali, dei periodi, degli stili e dei generi. In altre parole, la pratica comune è quella di decontestualizzare la musica⁹.

Da tempo il fenomeno caratterizza non solo la ricezione ma anche la produzione musicale, che in generi come l'hip hop, il dub, la techno, favorisce la

⁷ Jerrold LEVINSON, *What a Musical Work Is*, cit., pp. 68-69.

⁸ È anche la tesi (associata a un analogo esperimento mentale) di Kendall WALTON, *Not A Leg To Stand On The Roof On*, «The Journal of Philosophy», 70 (19), 1973, pp. 725-726.

⁹ Stephen DAVIES, *Ontologie delle opere musicali*, trad. it. di Michele Gardini, «Discipline filosofiche», XV/2 (*Elementi di estetica analitica*, a cura di Giovanni MATTEUCCI), 2005, p.158.

riutilizzazione di campioni di musiche precedenti, ed è stato ulteriormente enfatizzato dalla diffusione della musica in Internet. L'interesse dell'osservazione di Davies consiste nel segnalare che questa situazione rischia di compromettere un certo modo di essere della musica — quello che consiste, appunto, nel presentarsi come un insieme di opere riconosciute per la loro ricchezza artistica e culturale. Si dirà che è un problema ben noto; e tuttavia, viene raramente preso in considerazione dalla ricerca filosofica, incline a interrogare lo statuto ontologico delle opere in modo più «frontale», senza preoccuparsi di ciò che accade nella loro ricezione. La riflessione di Davies ha il merito di riconoscere che una situazione di radicale sradicamento mediatico rischia di provocare la scomparsa delle opere musicali.

Un filosofo realista potrebbe replicare che le opere non spariranno del tutto: se sussistono delle tracce — del che possiamo essere sicuri, visto che con il web i media sono diventati un gigantesco apparato di registrazione¹⁰ — potranno sempre essere attivate, a condizione di applicare le adeguate attitudini percettive e categoriali. Ma proprio questo è il punto: si ha l'impressione che la sopravvivenza di tali disposizioni sia messa oggi a dura prova. Un cambiamento di funzione sembra aver investito la musica nel mondo globalizzato. Una volta relegate le opere al rango delle «bibbie miniate», delle «incisioni», degli «arazzi» e delle «sacre rappresentazioni», ciò che sembra rimanere è la *muzak* (la musica di sottofondo), un semplice «involucro di piacevole rumore»¹¹.

Il fenomeno ha assunto proporzioni importanti, anche se il principale terreno nel quale si sviluppa, la globalizzazione, sembra sollecitare al contempo la formazione di nuove micro-culture autonome (un fenomeno che Jean Molino ha designato con il termine «tribalizzazione»¹²). Si può aggiungere che se da un lato le pratiche e i modi di ricezione attuali della musica sembrano aver provocato un'obsolescenza delle opere musicali, dall'altro ne hanno potenziato i rituali. Basti considerare i 15 milioni di album che Justin Bieber è riuscito a vendere in tre anni, o il numero di visualizzazioni di un brano di

¹⁰ Come sottolinea Maurizio FERRARIS, *Mobilitazione totale*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

¹¹ *Ibid.*, p. 159.

¹² Jean MOLINO, *Technologie, Mondialisation, Tribalisation. Un survol rétrospectif du XX^e siècle*, in Jean-Jacques NATTIEZ (a cura di), *Musiques: une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 1. Musiques du XX^e siècle*, Arles e Paris, Actes Sud e Cité de la musique, 2003, pp. 82-85.

Lorde su YouTube (in due anni «Royals» ha totalizzato 506.347.431 visioni), per rendersi conto di quanto il mercato mondiale continui a puntare sui talenti individuali. Bene o male, come ha sottolineato Nicholas Cook¹³, il mondo delle hit e delle star mediatiche si trova in continuità con l'idea romantica del genio creatore; e se inverte spesso la gerarchia che vedeva primeggiare i talenti dell'autore-compositore su quelli dell'artista esecutore, non sembra aver messo in discussione la credenza nella creatività individuale.

Comunque sia, i testi di Levinson e di Davies mostrano con chiarezza la fragilità dell'impianto necessario per mantenere in vita le opere musicali. Se partiamo dal principio che queste «hanno *veramente* gli attributi che *sembrano* avere quando sono *correttamente* percepite o considerate»¹⁴, conviene forse chiedersi quando e come la nostra percezione/concezione potrà ancora considerarsi «corretta». Non arriveremo fino a dire che la loro esistenza è a tal punto dipendente dalla relazione che intrattengono con noi da considerarsi provvisoria e intermittente – come quella delle creature nella metafisica di Malebranche. Ma anche se le nostre disposizioni non costituiscono la «causa occasionale» delle opere, rappresentano pur sempre l'apparato cognitivo che si rende necessario per identificarle e apprezzarle al giusto grado. La prima questione è ontologica, la seconda estetica: ma certamente entrambe sono cruciali affinché un'esperienza musicale possa dirsi riuscita.

2. Dal «sentire come musica» al «sentire come opera»

Cerchiamo di focalizzare il problema. Il «sentire (x) come (un') opera musicale» implica un tipo di *oggetto* e un tipo di *attenzione*. In altri termini, è subordinato a: 1) condizioni ontologiche; 2) condizioni epistemologiche. In 1) si può distinguere ulteriormente: 1.1. condizioni generali, sovra-ordinate al modo di esistere delle opere; 1.2. condizioni particolari, alle quali possiamo ricondurre la differenza specifica di questo genere di entità.

¹³ Nicholas COOK, *Musica. Una breve introduzione*, trad. it. di Enrico Maria Ferrando, Torino, EdT, 2005, pp. 14-16.

¹⁴ Jerrold LEVINSON, *What a Musical Work Is*, cit., p. 69.

In 1.1. rientra la capacità di «sentire (x) come musica». Secondo alcuni filosofi¹⁵ una prima metamorfosi sembra necessaria perché si possa parlare di percezione musicale: i suoni debbono essere colti come unità discrete; vanno situati, in modo metaforico o immaginativo, in uno spazio tonale. Questa regola può apparire restrittiva se si considerano gli sviluppi della musica del secolo scorso, che nel loro insieme testimoniano del progetto di allargamento dell'universo musicale all'universo dei suoni¹⁶, grazie all'invenzione e alla diffusione di tecniche come la sintesi granulare o strumentale, fino ad assumere una larga tavolozza di rumori naturali (si veda, per esempio, di François Bernard Mâche, *L'Estuaire du temps*, 1993) o campioni di rumori artificiali (*City life*, 1995, di Steve Reich). Opportuna risulta, in tale contesto, l'idea di puntare all'analisi dell'esperienza di una materia sonora concepita in quanto «presupposto e fondamento di ogni progetto compositivo»¹⁷. Ma precisamente tali allargamenti ci porteranno ad ammettere che, in un ascolto musicale, la nostra attenzione si dirige su oggetti, eventi o processi che superano la semplice contingenza di ciò che udiamo: *nei* suoni – o *attraverso* i suoni – riconosciamo discontinuità, «aree» di consonanza o di dissonanza, pulsazioni, ritmi, armonie, qualità sonore, *textures*, armonie-timbro, ecc.

Per «sentire (x) come musica» occorre peraltro adottare un modo di ascolto fondato sulla sospensione dei nostri interessi pratici relativi alla fonte che ha generato i suoni. È a questo livello che diversi filosofi situano la distanza fra l'uomo e l'animale: per quanto quest'ultimo possa produrre sequenze sonore che non esiteremo a definire musicali, e possa del resto discriminare anche finemente i suoni a partire dalle loro caratteristiche sensibili, avrà tendenza ad associarli a situazioni del mondo esterno. Un coniglio o un cane, in linea di principio, possono sentire tutti i suoni (e anche di più!) della musica che ascoltiamo: ma né uno né l'altro sembrano realmente «sentirli come musica» – eventualmente come i segnali di un evento che richiede la loro attenzione, quando non sia, previo condizionamento, una reazione immediata¹⁸. Perché

¹⁵ Si veda in particolare Roger SCRUTON, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp. 16-18 e Francis WOLFF, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015, pp. 45-51.

¹⁶ Cfr. Makis SOLOMOS, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

¹⁷ Giovanni PIANA, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e Associati, 1991, p. 55.

¹⁸ Su questo argomento ha insistito a ragione Francis WOLFF, *Pourquoi la musique ?*, cit. p. 32.

riesca a udire qualcosa come musica, l'ascoltatore deve poter considerare i suoni in modo contemplativo. Solo l'uomo sembra capace di distaccarli dal mondo reale, per farne la fonte di un piacere estetico (anche se le tracce di un piacere associato alla sensazione sonora si possono individuare nel mondo animale)¹⁹.

La capacità di «sentire (x) come musica» può essere considerata necessaria ma non ancora sufficiente perché si possa affermare di «sentire (x) come un'opera (musicale)». Cosa ci vuole ancora? Quando ascoltiamo una Sonata di Beethoven, non udiamo soltanto un insieme di suoni, ma l'opera *nei* o *attraverso* i suoni. Ancora una volta, ciò a cui si mira non è soltanto un evento effimero, ma un oggetto che dura nel tempo, descritto generalmente – e in particolare a partire dal classico lavoro di Richard Wollheim, che si riferiva alla semiotica di Peirce²⁰ – come un «tipo», vale a dire una struttura o una regola che prescrive le proprietà che un'occorrenza – o *token* – deve possedere perché possa considerarsi come una delle sue repliche o istanze concrete. Questo genere d'identificazione può estendersi a tutte le opere musicali?

In un certo senso sì, ma alcune precisazioni s'impongono. Quando ascoltiamo un'opera di musica elettroacustica, o un album di rock, per esempio, non siamo così inclini a ricercare nei suoni che udiamo l'esecuzione di un modello soggiacente: li prendiamo precisamente nel senso in cui ce li restituisce la registrazione. Se invece ascoltiamo un'opera di tradizione orale, l'azione del musicista sarà presa come l'esempio di una traccia o di uno schema consegnati alla memoria di un gruppo²¹.

La possibilità d'identificare nella musica che ascoltiamo una struttura sonora, un'esecuzione esemplare o un artefatto-registrazione, è sufficiente a permetterci di udirla come un'opera? Immaginiamo che qualcuno accendo la radio, in quel momento sintonizzata su un canale che sta trasmettendo *Imaginary landscape* n. 4 (1951) di John Cage o le *Variations pour une porte et un soupir* (1963) di Pierre Henry. Nel primo caso, potrebbe pensare di avere a che fare con un difetto di sintonizzazione del suo apparecchio; nel secondo,

¹⁹ Cfr. François Bernard MÂCHE, *Musique, mythe, nature* (nuova ed.), Château-Gontier, Aedam Musicae, 2015, p. 154.

²⁰ Richard WOLLHEIM, *L'Art et ses objets*, trad. fr. di Richard Crevier, Paris, Aubier, 1994, p. 75.

²¹ Cfr. Alessandro ARBO, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale orale ?*, in Mondher AYARI e Antonio LAI (a cura di), *Les corpus de l'oralité*, Sampzon, Délattour, 2014, pp. 25-45.

con una creazione radiofonica o un'esperienza di sonorizzazione concepita con l'obiettivo di catturare l'attenzione degli ascoltatori. Certo, questi esempi sono estremi. Non possiamo però escluderli a priori (anche perché la musica del secolo scorso, con il suo progetto di esplorare universi sonori situati oltre le griglie tradizionali, ne ha prodotti in gran numero). Altrettanto ambigue sarebbero d'altronde, per un ascoltatore abituato alla musica classico-romantica o al jazz, certe musiche popolari extra-europee: una persona senza alcuna esperienza del gamelan balinese potrebbe prendere la traccia di un disco di questo genere musicale per un semplice esercizio sulle percussioni.

Cos'è allora che fa la differenza? Un ascolto reiterato ci permetterà di familiarizzarci con l'oggetto in questione, rendendoci più sensibili ai dettagli. Ma quali sono i dettagli importanti? E quali non lo sono? In che cosa consiste l'opera? Per rispondere è necessaria una conoscenza dell'origine intenzionale dell'oggetto. La percezione dell'opera *in quanto opera* è categoriale: implica il fatto di sapere – o almeno di credere di sapere – che ciò che udiamo è stato fabbricato in un certo modo: che è un artefatto conforme a una pratica artistica. Questa coscienza va intesa in un senso minimale: riteniamo di sapere che qualcuno ha composto ciò che udiamo, la ha formato seguendo le regole di un'arte. Una conoscenza che può essere ottenuta tramite la ricognizione di aspetti sintomatici o grazie a informazioni tratte dal contesto. Passiamo così da un tipo astratto a quello che Levinson ha chiamato un «tipo indicato» o una «struttura impura indicata»: vale a dire, grosso modo, una serie di note e di dinamiche che debbono essere concepite precisamente in quanto selezionate a un determinato momento da un determinato compositore²².

La particolarità del sentire (x) come un'opera non è quindi soltanto una questione di dimensioni dell'unità o dell'aspetto sul quale portiamo la nostra attenzione: certo, le opere corrispondono generalmente a unità più ampie di una melodia, di un accordo o di un semplice passaggio musicale; ma a parte il fatto che esistono opere più corte di una melodia²³, va osservato che un intero pezzo potrebbe essere recepito in modo generico, senza considerare le proprietà che ne fanno un'opera (come quando diciamo, per esempio, «pensa

²² Jerrold LEVINSON, *Indication, Abstraction and Individualisation*, in ID., *Musical Concerns. Essays in Philosophy of Music*, Oxford, OUP, 2015, pp. 50-51.

²³ La canzone «You Suffer», tratta da *Scum*, l'album di debutto del gruppo *grindcore* Napalm Death, è nel libro dei primati: soltanto 1,316 secondi.

che è un Walzer, e lo eseguirai correttamente»²⁴). Ciò che fa la differenza è mostrato dall'esperimento mentale che abbiamo citato all'inizio e può essere sintetizzato così: un supplemento di conoscenze contestuali relativo alla creazione di una struttura sonora alla quale è riconosciuto un valore normativo. Una musica è recepita come «opera» quando riusciamo ad avvertire in essa degli aspetti associabili all'origine intenzionale dell'artefatto e a un contesto di produzione artistica.

In breve potremmo dire che «sentire (x) come un'opera» implica: 1) condizioni ontologiche (un certo tipo di oggetto) e 2) condizioni epistemologiche (un certo tipo di attenzione). Va ancora compreso se un tale sentire può essere considerato analogo al «sentire come un'introduzione» – vale a dire come una percezione aspettata arricchita, e non come una «semplice» interpretazione. Osserviamo che il «sentire come opera» mette in gioco non solo una *conoscenza* relativa all'oggetto ma una forma di *reattività* alle sollecitazioni quando ne facciamo esperienza: ciò che avevamo udito come un semplice segnale diventa un suono portatore di significati estetici, ai quali siamo tenuti a rispondere in un certo modo. Si noti inoltre che anche in questo caso l'aspetto in questione risulta solo *parzialmente* subordinato alla nostra volontà: potremmo voler sentire (x) come un'opera senza necessariamente riuscirci (il rumore di una porta che cigola potrebbe rimanere il rumore di una porta che cigola, anche dopo che qualcuno ci avesse spiegato che si tratta di un'opera musicale: forse, per riuscire a sentirla in questo modo, dovremmo incominciare col renderci più familiare la musica concreta).

L'integrazione di aspetti che rinviano a un supplemento di conoscenze relative alla produzione dell'artefatto (il contesto in cui l'autore ha lavorato, la forma particolare di ciò che intendeva comporre, ecc.) ci permetterà di passare allo stadio successivo: potremmo non solo sentire (x) come un'opera, ma come l'opera specifica della quale stiamo facendo esperienza. Etichette, cornici o «bords d'œuvre» (indicati talvolta, seguendo la suggestione kantiana fatta valere da Jacques Derrida, come *parerga*²⁵), ci permettono di ottenere queste informazioni: il titolo, la data di composizione, di prima esecuzione o

²⁴ Ludwig WITTGENSTEIN, *Libro blu e Libro marrone*, trad. it. a cura di Amedeo G. Conte, Torino, Einaudi, 1983, p. 213.

²⁵ Jacques DERRIDA, *La verità in pittura*, trad. it. di Gianni e Daria Pozzi, Roma, Newton Compton 1981, pp. 40-81.

di pubblicazione, la firma, l'indicazione di un genere, etc²⁶. Così, non ascoltiamo solo un brano in *sol* maggiore, ma «Mr. Bojangles», tredicesima traccia dell'album *Uncle Charlie and his Dog Teddy* (1970), la più celebre hit del gruppo *country* americano (o più in particolare *bluegrass*, genere acustico che allea le tradizioni irlandese, scozzese e inglese) «Nitty Gritty Dirt Band», e al contempo la *cover* dell'omonima canzone registrata dal cantautore Jerry Jeff Walker nel 1968.

Se la prima condizione trova generalmente concordi i filosofi, la seconda è meno condivisa: per i platonici, il contesto di produzione, pur importante quando si tratta di analizzare le opere, non va tenuto presente nel definire la loro natura, che è essenzialmente quella di un oggetto ideale. Riteniamo che questa tesi non sia convincente per le ragioni già evocate: se un compositore dovesse produrre oggi un'opera la cui struttura sonora coincide con quella di un corale scritto da Bach tre secoli prima, avremmo qualche esitazione a dire che ha composto (o scoperto, come sostengono i platonici) la stessa opera. Si può certo ribattere che questa coincidenza sarebbe del tutto eccezionale, se non impossibile²⁷. È legittimo credere tuttavia – se vogliamo avvicinarci a un caso più probabile – che l'opera di un musicista contemporaneo che dovesse produrre una struttura musicale corrispondente per l'essenziale a quella di un corale di Bach, non avrebbe le stesse proprietà estetiche e artistiche di quest'ultimo. Potremmo recepirlo come una citazione, o una sorta di imitazione o di rievocazione (più o meno riuscita) di uno stile musicale del passato, o ancora come l'esempio di una trasfigurazione artistica dovuta al contesto: è forse così che la *Sonatina* per pianoforte op. 36 n.1 di Muzio Clementi diventa, una volta suonata al banjo e registrata sul disco dei «Nitty Gritty» già menzionato, un curioso intermezzo di *country* americano. Con Stephen Davies si può convenire sul fatto che le opere musicali, così come le opere d'arte, sono delle costruzioni sociali²⁸. Ecco perché la stessa struttura sonora – o perlomeno una struttura molto simile – prodotta in contesti diversi non sarà la

²⁶ Si veda Pietro KOBAYASHI, *Parerga*, «Rivista di estetica», 40, 2009, pp. 21-39; per una interessante discussione sulla funzione di queste indicazioni cfr. Filippo FIMIANI e Pietro KOBAYASHI (a cura di), *Etichettare/ descrivere/ mostrare*, «Aisthesis», III/2, 2009: <http://www.fu-press.net/index.php/aisthesis/issue/view/839>.

²⁷ Lo ha fatto con particolare acume Peter KIVY, *Platonism in Music: Another Kind of Defense*, «American Philosophical Quarterly», Vol. 24, No. 3 (1987), p. 248.

²⁸ Stephen DAVIES, *Ontologie delle opere musicali*, p. 143.

stessa opera: se le sue proprietà artistiche contestuali possono in certo modo considerarsi esterne alla sua natura ideale, non lo sono affatto alla sua natura sociale.

Queste condizioni (la durata nel tempo e la conoscenza del contesto di produzione) sono radicate nel nostro modo di pensare le opere – anche se evidentemente possiamo essere altrettanto inclini a pensare la musica in termini di eventi contingenti, unici ed effimeri, come nel caso delle *performances*, degli *happenings* o delle improvvisazioni²⁹. Evidentemente questi eventi possono assumere una valenza artistica e fanno generalmente appello a categorie e conoscenze contestuali. Non possono però essere associati alla genesi di una struttura (re-)identificabile alla quale è riconosciuto un valore normativo. La durata di tale struttura può essere assicurata da supporti diversi, a seconda dei modi di produzione e alla luce dei contesti di ricezione: nelle culture orali, è la memoria dei membri di una comunità; nelle culture scritte, la partitura; nelle culture fonografiche, una traccia registrata³⁰. Importanti differenze possono essere messe in luce dall'identificazione di una struttura più o meno «spessa»³¹, secondo un ordine progressivo (le opere orali, ontologicamente «sottili», si prestano facilmente a variazioni; la parte variabile si riduce nelle opere scritte e ha tendenza a diminuire ulteriormente, fino a raggiungere il livello zero, nelle opere fonografiche, ontologicamente «sature»). La nostra attenzione si concentra, in tutti questi casi, sui caratteri e il valore di un «tipo» recepito in funzione di una pratica artistica (un altro genere di attenzione riguarda i caratteri della performance singolare di cui questo è oggetto).

Veniamo al punto 2), le condizioni epistemologiche. Alcune competenze sono richieste all'ascoltatore perché possa identificare un'opera musicale: in

²⁹ È questo, secondo Andrew KANIA, *Works, Recordings, Performances: Classical, Rock, Jazz*, in Mine DOGANTAN-DACK (a cura di), *Recorded Music. Philosophical and Critical Reflections*, London, Middlesex University Press, 2008, pp. 12-15, il principio regolatore del jazz, dove si ha tendenza considerare le registrazioni come i documenti di *performances* che, per quanto possano riprendere materiali o canzoni riconoscibili, in un senso stretto non sono esecuzioni di opere.

³⁰ Cfr. Alessandro ARBO, *L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia*, in *Ontologie musicali*, Alessandro ARBO e Alessandro Bertinetto (a cura di), «Aisthesis», vol. 6, Special Issue 2013, pp. 33-37 (Internet: <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14094>).

³¹ Stephen DAVIES, *Musical Works and Performances: a Philosophical Exploration*, Oxford, OUP, 2001, pp. 10-11.

particolare, la capacità di mettere in relazione le proprietà di ciò che ascolta, con le proprietà di altri artefatti creati nello stesso e in altri contesti. Cosa succede quando tali competenze mancano? Pur udendo gli stessi suoni percepiti da un ascoltatore qualificato, l'ascoltatore si trova nell'impossibilità d'identificare le proprietà artistiche costitutive dell'opera. Possono darsi due casi: A.1 un ascoltatore che non possiede le conoscenze specifiche che gli permettono di situare l'oggetto in un contesto di produzione sufficientemente mirato; A.2 un ascoltatore che non possiede le conoscenze generiche che gli permettono di sapere se ciò che ascolta (nei suoni) è un brano reiterabile creato in un dato contesto artistico. Certo, se prendiamo come esempio il *Pierrot lunaire*, il secondo caso sarà improbabile; ma talvolta la situazione non è così evidente. Ci sono tradizioni musicali che valorizzano soprattutto il lato performativo o l'improvvisazione – come il jazz, o più precisamente una delle maniere più comuni di praticarlo (e d'intenderlo); le polifonie africane, le competizioni vocali delle donne eschimesi nell'America del Nord, il canto armonico in Asia. Un ascoltatore potrebbe chiedersi a ragione se in questi casi si tratta dell'esecuzione di opere, o se si ha invece a che fare con un'arte performativa, destinata a consumarsi nell'atto presente. Analogamente, se si ascolta un brano di dub senza conoscere il genere, si può scambiare per un file corrotto o ridotto (manca la voce, il riverbero è eccessivo, ecc.). In tutte queste situazioni si può esitare sull'identità degli oggetti in questione.

Ora se per «sentire (x) come opera» una conoscenza (per quanto minima) del contesto di produzione si rende necessaria, quando questa fa difetto ci troviamo subito nella situazione illustrata da Davies: un flusso di musica che, per quanto produca reazioni emotive, non verrà colto in funzione di aspetti individuali marcati. Non bisogna pensare tuttavia che questi possano essere stabiliti una volta per tutte. In realtà, in certe situazioni, quando possediamo – o crediamo di possedere – le competenze necessarie per qualificare la nostra percezione, queste possono subire una revisione a causa dell'acquisizione di una nuova conoscenza relativa alla produzione dell'opera: scopriamo la vera data di composizione (non il 1725 ma il 1710), il vero compositore (non il celebre Bach ma suo zio), il giusto titolo (una Partita e non una Sonata, come si era pensato all'inizio), un programma o anche una semplice indicazione di tempo o formale (il primo movimento non è rapido ma lento, ed è indicato come «Preludio»). Queste conoscenze implicano dei cambiamenti che sono

di prima importanza per assicurare una corretta identificazione artistica dell'opera³², e naturalmente anche una sua esecuzione adeguata. Il principio può estendersi ad altri aspetti: la stessa struttura sonora non ha le stesse proprietà artistiche se è recepita come un'opera scritta o come un'improvvisazione; come un valzer o come una sarabanda; come l'introduzione o come la conclusione di un ciclo, e così via.

Sorge allora spontanea una domanda: se nella percezione musicale le configurazioni sono organizzate in funzione di disposizioni, concetti o categorie che possono variare in larga misura, ha ancora senso parlare delle opere musicali in termini di entità reali? La risposta è positiva se accettiamo la prospettiva di un realismo «moderato»³³. Dire che le disposizioni utili o necessarie a cogliere correttamente un'opera musicale possono cambiare non compromette la realtà di quest'ultima: l'opera esiste nel mondo esterno; semplicemente, per essere colta, richiede disposizioni condivise che, oltre a non essere facili da identificare, possono subire delle modifiche nel tempo. Un cambiamento a livello delle conoscenze contestuali in genere non compromette la credenza che ciò di cui facciamo esperienza è un'opera; ad essere compromessa, piuttosto, è una sua adeguata comprensione. In breve, conviene distinguere l'*identificazione* generica dalla *comprensione*. Se, come è stato spesso osservato, la seconda non può darsi senza la prima, si tratta di due diversi gradi di apprensione dell'oggetto. Un ascoltatore «ingenuo» che ascolta per la prima volta *Rrrrrrr... (1981-1982)* di Mauricio Kagel, potrebbe sospettare di trovarsi in presenza di un'opera di avanguardia, senza tuttavia riuscire a comprenderla, a «udir-la-come-un'opera-(di Kagel)».

3. La sopravvenienza delle proprietà estetiche

Ritorniamo al passo di Levinson che abbiamo citato in apertura: come opera di Strauss, il *Pierrot lunaire** sarebbe «più *strana*, più *inquietante*, più *angosciante*, più *misteriosa* dell'opera di Schönberg». Ne siamo così sicuri?

³² Come per primo aveva osservato, riferendosi alle opere d'arte in genere, Arthur DANTO, *Il mondo dell'arte* [1964], trad. it. di Fernando Bollino, «Studi di estetica», 27 (Estetica analitica/ 1), 2007, pp. 74-79.

³³ Questa prospettiva c'invita a riconoscere che: «a) le proprietà estetiche sono reali e b) le condizioni standard di osservazione di tali proprietà non sono facilmente determinabili»; Roger POUIVET, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2010, p. 152.

Un minimo di conoscenza delle opere di Strauss – perlomeno di quelle che scriveva attorno al 1897 – e di quelle di Schönberg, ci basterà per confermare che suonerebbe più «strana»: è improbabile che un linguaggio musicale così disposto a sfidare i principi della tonalità sia praticato da Strauss. Esiteremmo invece a dire che una tale opera suonerebbe più angosciante, inquietante o misteriosa. Forse questo insieme di proprietà ci appare più insolito in Strauss che in Schönberg: ma in fin dei conti saremmo propensi a dire che appaiono in entrambi i casi. Come spiegarsi allora l'impressione di Levinson?

Un'opera musicale suona angosciante o misteriosa perché, nel suo insieme o in alcune sue parti, possiede alcune proprietà che la fanno apparire angosciante o misteriosa. Per rispondere è necessario approfondire l'analisi di queste proprietà, in genere denominate «estetiche». In che cosa consistono e come funzionano precisamente?

Di solito si risponde che le proprietà estetiche hanno la particolarità di sopravvivere sulle proprietà fisiche e fenomeniche degli oggetti ai quali appartengono – proprietà, qualità o concetti che, a cominciare da Sibley³⁴, vengono definite per semplice negazione come «non-estetiche». Per esempio, una frase come «questa linea è rosa» si riferisce a una proprietà non-estetica; «questa linea è delicata» o «questa linea è graziosa» a una proprietà estetica. È facile constatare che l'essere delicato o grazioso dipende dalla presenza di certi tratti o qualità non-estetiche: per esempio dal fatto che la linea è curva o possiede un colore sfumato o attenuato. In genere a questo punto si sottolinea che le proprietà estetiche non sono governate da condizioni positive: anche se si constata che la grazia di un disegno sopravviene su linee curve e colori sfumati o attenuati, la presenza di questi tratti non sembra poter garantire l'apparire di una tale qualità (una linea può essere curva e rosa senza essere graziosa). Si potranno tutt'al più reperire, come ha suggerito Sibley, condizioni negative: una linea a denti di sega e di un colore acceso non sarà graziosa. Si arriva così a un principio generale:

Due oggetti (per esempio due opere d'arte) che differiscono *estheticamente* differiscono necessariamente non-estheticamente (cioè non ci possono essere due oggetti che siano esteticamente *diversi* ma non-estheticamente *identici*: quando si stabiliscono le proprietà

³⁴ Frank SIBLEY, *Aesthetic Concepts*, «Philosophical Review», 68/4, 1959, pp. 421-450.

non-estetiche di un oggetto, si stabiliscono anche le sue proprietà estetiche)³⁵.

Questa descrizione – che i filosofi posteriori a Sibley hanno denominato dottrina della «sopravvenienza» – ha il merito di evitare due errori opposti: 1) il fisicalismo o lo psicologismo, che consistono nel ridurre tutte le proprietà estetiche a delle proprietà obiettive di tipo fisico o percettivo; 2) il relativismo culturalista (o spiritualista), per il quale tutte le proprietà estetiche sarebbero semplicemente «proiettate» sugli oggetti dai soggetti. Riconoscere che le proprietà estetiche «sopravvengono» sulle proprietà non-estetiche significa ammettere che *ne dipendono ontologicamente*: in altre parole, che appartengono alle cose del mondo esterno, e non soltanto alla nostra mente. Del resto, osservare che non sono governate da condizioni positive significa ammettere la loro *differenza concettuale* rispetto a quella che viene chiamata la «base di sopravvenienza».

A questa teoria è stata mossa la critica di non risultare sufficientemente esplicativa³⁶. È incapace infatti di chiarire per quale ragione le proprietà estetiche sopravvengono: ciò che definisce la sopravvenienza non è altro che una co-varianza nella quale è impossibile identificare la benché minima regola. Si tratta tuttavia della più efficace descrizione di cui disponiamo per rendere conto di ciò che accade nella nostra esperienza estetica. Una descrizione che ha anche il vantaggio di mostrare che *ogni sorta di oggetto può essere candidato alla sopravvenienza estetica*: le opere d'arte, certo, ma anche gli oggetti o gli eventi naturali, le piante, i paesaggi, ecc. Il che non significa che quando ci rivolgiamo alle opere non ci siano differenze. Ma in che senso esattamente?

Per rispondere conviene osservare attentamente la base di sopravvenienza. Fra le proprietà non-estetiche in essa contenute possiamo annoverare non soltanto le proprietà fenomeniche (che Levinson chiama «strutturali») e fisiche («sub-strutturali»), ma anche le proprietà contestuali (cioè le proprietà nelle quali appaiono le relazioni che l'oggetto intrattiene con il contesto artistico e

³⁵ Jerrold LEVINSON, *Aesthetic Supervenience* (1983), in ID., *Music, Art and Metaphysics*, New York, Oxford University Press, 2011, p. 135.

³⁶ Robert WICKS, *Supervenience and Aesthetic Judgment*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 46, 1988, pp. 509-11; cfr. l'efficace sintesi di Filippo FOCOSI, *Due livelli di sopravvenienza estetica*, in Luigi RUSSO (a cura di), *Premio Nuova Estetica*, «Aesthetica Preprint. Supplementa» 23, 2009, pp. 159-160.

culturale nel quale è stato prodotto)³⁷. La base di sopravvenienza delle qualità estetiche del *Pierrot lunaire* contiene quindi più elementi di quanti ne contenga la base di sopravvenienza di un paesaggio al chiaro di luna (per quanto quest'ultimo possa già sembrare alle volte misterioso e angosciante). Una volta integrate queste proprietà ci sarà possibile cogliere nuovi aspetti, ma anche somiglianze o relazioni tra forme e pratiche artistiche (per esempio, il carattere un po' «astratto» di una melodia di Schönberg, che si potrà mettere in relazione con le linee di un quadro di Kandinsky).

In questa spiegazione conviene concentrarsi sulla distinzione fra proprietà contestuali dalle proprietà strutturali e sub-strutturali. Se l'insieme delle proprietà strutturali può essere definito in modo più o meno stabile, quello delle proprietà contestuali risulta più variabile. Lo abbiamo già osservato, la scoperta di nuove relazioni cambia il nostro modo di considerare (e ascoltare) l'opera; la revisione delle categorie di genere impiegate per esprimere tali relazioni (barocco, rococò, *country*, *heavy metal*, *grunge*, ecc.) può a sua volta farla variare considerevolmente. Quanto alle proprietà strutturali, si può osservare che comprendono casi diversi, dal momento che richiedono, per venire correttamente riconosciute, competenze più o meno pronunciate: se udire un suono come più forte o più debole è più percettivo che cognitivo, non si può dire lo stesso per la distinzione fra udire un accordo come una *sixte allemande* (quella che si ottiene dall'abbassamento di una settima diminuita) o come una settima di dominante (come siamo invitati a fare in una modulazione enarmonica).

Un altro punto merita di essere esaminato con attenzione. Se in un senso stretto «sentire (x) come un'opera (musicale)» richiede la conoscenza di specifiche proprietà contestuali, in un senso più ampio ha bisogno del tessuto di credenze nel quale sono radicate tali conoscenze: dobbiamo sapere (o ritenere) che *ciò che sentiamo è musica prodotta da qualcuno*. L'analisi di Levinson non trascura questo aspetto, che però emerge in modo più netto nella teoria della «doppia sopravvenienza» elaborata da Roger Pouivet³⁸. Pouivet osserva che se le proprietà estetiche sopravvengono sulle proprietà fisico-fenomeniche, si ha ragione di dubitare del carattere diretto di una tale sopravvenienza, e ciò precisamente nel caso che ci interessa, quello delle opere:

³⁷ Jerrold LEVINSON, *Aesthetic Supervenience*, cit., p. 135-36.

³⁸ Roger POUIVET, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, cit., pp. 155-178.

Le proprietà estetiche sopravvivono sulle proprietà intenzionali, come per esempio quella che consiste nel credere di avere a che fare con un quadro. In altri termini, perché un'opera abbia una proprietà estetica, diciamo di essere triste, occorre che il quadro sia triste. Ma occorre anche che una persona che possiede la credenza che si tratti di un quadro possa attribuire questa proprietà a questo quadro³⁹.

Conviene allora tener presente il carattere relativamente più stretto della base indiretta di sopravvenienza delle proprietà estetiche e il suo allargamento al livello delle proprietà intenzionali⁴⁰. Per completare il quadro, è opportuno aggiungere le proprietà estetiche di tipo valutativo – come «bello» – le quali «sopravvivono sulle proprietà estetiche non valutative, classificatorie («sinfonico»), affettive («commovente»), storico-estetiche («barocco»)». L'insieme assume questa forma:

- 4) proprietà estetiche valutative;
- 3) proprietà estetiche non-valutative;
- 2) proprietà intenzionali (credenze, emozioni);
- 1) proprietà fisico-fenomeniche.

Il quadro è convincente, ma è necessario chiarire un dettaglio. Il fatto di parlare di «doppia sopravvenienza» risulta efficace a condizione di attenerci a una visione verticale della sopravvenienza, nella quale si potrebbe quasi parlare di un doppio strato o di un doppio livello. Può diventare equivoca, invece, se si pensa che le proprietà estetiche sorgono *al contempo* su due basi⁴¹: quella costituita dalle proprietà fisico-fenomeniche e quella costituita dal tessuto delle nostre credenze. Perché equivoca? Perché in realtà le proprietà intenzionali non sembrano poter costituire una base in sé: possono orientare e, in buona misura, condizionare il nostro afferramento delle proprietà fisico-percettive; ma non possono agire in modo autonomo come base di sopravvenienza. Torniamo al *Pierrot lunaire*: se i caratteri di mistero e di angoscia si manifestano in ciò che sentiamo per il tramite delle nostre conoscenze dell'opera di Schönberg (o di Strauss), è perché il semplice insieme di sonorità e di vocalismi che si potrebbe cogliere senza disporre delle buone

³⁹ *Ibid.*, p. 162.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 164.

⁴¹ Come sembra suggerire lo stesso Roger POUIVET, *Philosophie du rock. Une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, PUF 2010, p. 58.

conoscenze contestuali possiede già queste proprietà. E del resto, potremmo davvero coglierle se fossero assenti nella base di sopravvenienza (fisico-fenomenica) e se semplicemente qualcuno ci trasmettesse la credenza nella loro esistenza? Chi potrebbe sostenere ragionevolmente che, in virtù di credenze acquisite, la frase introduttiva dei violoncelli e contrabassi dell'«Allegro maestoso» della *Seconda sinfonia* di Mahler è «tenera» (o dev'essere udita come «tenera»)?

Si potrebbe obiettare che talvolta la situazione non è così evidente. Riprendiamo l'esempio d'*Imaginary Landscape n. 4* di John Cage: un ascoltatore ingenuo – un Testadura stornato dalle gallerie d'arte allo stereo di casa o alle cuffie del suo lettore mp3 – potrebbe credere che si tratti di un'esperienza tecnologica con la radio: la presenza di un'opera potrebbe sfuggirgli. Potremmo affermare che anche in questo caso le proprietà artistiche sopravvivono sulla base costituita dalle proprietà fisico-fenomeniche tramite il dovuto tessuto di conoscenze e di credenze? Il fatto è che, in questo caso, le proprietà fisico-fenomeniche sono (quasi totalmente) aleatorie: se un cambiamento a questo livello si accompagna a un cambiamento al livello delle proprietà estetiche, come possiamo ritenere di udire la stessa opera (o un'opera che ha le stesse proprietà)? In alternativa si potrebbe sostenere che queste dipendono interamente (o quasi) dal nostro tessuto di credenze, facendo astrazione dalla base di sopravvenienza fisico-fenomenica dell'oggetto musicale. Sarebbe un po' come nel caso del *ready made* di Duchamp: se siamo disposti a riconoscere un'opera in un orinatoio, in fondo è soprattutto perché un celebre artista ci invita a farlo in un preciso momento della storia dell'arte. È la soluzione delle teorie istituzionali, che ci invitano ad accettare una sopravvenienza di tipo semantico, interamente fondata sulle proprietà intenzionali e contestuali.

A questa alternativa si possono opporre due osservazioni. Anzitutto, non dobbiamo dimenticarlo, il caso che abbiamo appena citato non è ordinario. Anche se l'arte e la musica di avanguardia sono state prodighe di questo genere di esperienze, non sono riuscite a trasformarne il carattere eccezionale: in genere, quando cerchiamo di cogliere le qualità estetiche o simboliche di una musica, abbiamo l'interesse (oltre che il piacere) di vederle sorgere dalla base fisico fenomenica, e non in una totale indifferenza rispetto ad essa. Se ne volete la prova, provate a cercare un solo inno nazionale che sia fondato su un materiale qualsiasi, o che non suggerisca alcun sentimento di fierezza.

Si potrà poi fermare l'attenzione sulla cautela sollevata dall'avverbio appena impiegato: l'indifferenza, a ben vedere, non è mai totale e le qualità dell'oggetto contano, malgrado il valore aleatorio della loro combinazione. Il paesaggio immaginario di Cage è popolato da suoni scelti esplicitamente fra segnali e rumori radiofonici, generalmente riconosciuti come parassitari rispetto all'espressione musicale. In modo analogo, «Fontaine» di Duchamp consiste in un orinatoio disposto alla rovescia: anche se l'artista ci ha dimostrato che le proprietà dell'*objet trouvé* non contano o vengono per l'appunto recepite come appartenenti a un oggetto qualsiasi, rimane vero che un orinatoio possiede – precisamente in virtù delle sue forme e della funzione alla quale corrisponde in situazioni ordinarie e in quanto artefatto non artistico – un potere iconoclasta maggiore di quello, poniamo, di un vaso di coccio o di un vaso di Nutella. Anche questi casi, in realtà, non sembrano smentire un modello verticale della sopravvenienza delle proprietà estetiche dell'opera.

La conclusione che si può trarre da queste osservazioni è che il tessuto delle credenze e conoscenze contestuali si presenta, più che come una *base* vera e propria, come un *catalizzatore* o una sorta di *enzima* nella sopravvenienza indiretta che entra in causa quando sentiamo (x) come un'opera (o un'improvvisazione) musicale. Detto altrimenti, quando chiediamo a qualcuno di udire un brano come un'opera (o un'improvvisazione) musicale, gli domandiamo d'*integrare nella sua esperienza estetica le proprietà contestuali in grado di orientare la sua attenzione sulla (buona) base di sopravvenienza*.

Sorge allora il problema d'individuare le proprietà o le categorie in grado di funzionare da catalizzatore: se il moltiplicarsi dei contesti di ricezione favorisce la modificazione di queste categorie, come facciamo per scegliere quelle giuste? Esiste un criterio di pertinenza?

Kendall Walton ha trovato una risposta convincente a questo interrogativo⁴². Ammettendo la variabilità di tali proprietà, converrà considerare come «standard» quelle che, secondo l'artista (nel nostro caso il compositore), debbono essere percepite dal pubblico per il quale l'opera è stata composta. Un secondo criterio, generalmente (ma a dire il vero non automaticamente) in

⁴² Kendall WALTON, *Categories of Art*, cit., pp. 357-358.

accordo con il precedente, consiste nello scegliere le proprietà che ci permettono di trarre il maggiore profitto dall'esperienza che facciamo dell'opera (nel senso che ci mettono in condizione di cogliere in modo più sottile i suoi aspetti salienti). In caso di conflitto fra questi due criteri, è ragionevole pensare che «*non può essere corretto [...] percepire un'opera con categorie completamente estranee all'artista e alla sua società, anche se grazie ad esse questa può apparirci come un capolavoro*»⁴³. Del resto, conflitti di questo genere non bastano a «togliere al critico la responsabilità di determinare in quale o quali maniere è corretto percepire un'opera d'arte»⁴⁴. L'adozione di questa prospettiva – che implica di tener conto al contempo delle intenzioni del compositore e delle capacità di percezione del pubblico al quale l'opera si rivolge – ci porterà a distinguere fra un insieme di proprietà «standard», da un altro «contro-standard», da un altro ancora nel quale le proprietà si presentano come «variabili».

Se sia le opere sia le improvvisazioni possono essere recepite alla luce di un contesto artistico in che cosa consiste la loro differenza? In realtà il fatto di sapere (o di credere di sapere) che quello che ascoltiamo è un'improvvisazione cambia il nostro modo di comprendere ciò che ascoltiamo. Come ha osservato Clément Canonne, passiamo da un tipo di ascolto «strumentalista», nella quale i suoni sono intesi come «i prodotti di un gesto strumentale», a uno «intenzionalista», nella quale i suoni sono «i prodotti di un gesto strumentale e di un pensiero generatore»⁴⁵. Anche in questo caso il livello (2) sembra funzionare come catalizzatore nella nostra esperienza fondata sul livello (1). In un certo senso le proprietà estetiche dell'oggetto non cambiano; e tuttavia, in un altro, cambiano. Il modo per sbrogliare la matassa è il seguente: quando passano attraverso il (buon) tessuto di credenze, le proprietà che definiremo più in particolare come estetico-espressive dell'*oggetto musicale* sono assunte come la base di sopravvenienza delle proprietà estetico-artistiche dell'*opera* (o dell'*improvvisazione*, intesa come categoria artistica). Questi due tipi di proprietà corrispondono a due maniere di sentire e di comprendere la musica.

⁴³ *Ibid.*, p. 360.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 363.

⁴⁵ Clément CANONNE, *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, in Alessandro ARBO e Alessandro BERTINETTO (a cura di), *Ontologie musicali*, cit., p. 352; Internet: <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14109>.

4. Due maniere di sentire (e di comprendere) la musica

Wittgenstein⁴⁶ ci ha invitato a descrivere la comprensione estetica alla luce dell'esperienza del cambiamento di un aspetto, come un illuminarsi improvviso. Questa descrizione corrisponde a ciò che possiamo constatare nell'esperienza, quando riusciamo a cogliere la funzione di un elemento strutturale o di una scelta performativa («pensavo fosse l'introduzione, poi ho capito che il tema era già incominciato»; «pensavo fosse la conclusione, ma adesso lo sento come un punto di sospensione»; «ora è il tempo giusto!», ecc.). Una comprensione non va confusa con un'interpretazione, nella misura in cui non si presenta come un'azione o un processo. O allora si potrebbe dire che quest'ultime hanno un valore preliminare: cerco un senso che non ho ancora trovato. È sicuramente possibile sviluppare una strategia di comprensione progressiva, nella quale vedremo apparire uno dopo l'altro diversi aspetti o particolarità dell'oggetto sotto osservazione (o sotto ascolto); ma ogni momento in cui sceglieremo una configurazione o un senso si presenterà come una sorta di fermata in questo processo: non coinciderà con l'idea di un'attività interpretativa, ma con un suo compimento.

È importante non tirare false conclusioni da questa constatazione. Comprendere un'opera musicale non è una specie di operazione aritmetica, con una semplice soluzione finale. Se le nostre conoscenze, come le nostre credenze, sono tendenzialmente perfettibili, sembra più opportuno parlare di diversi gradi o diverse tappe della comprensione. La conoscenza del genere di riferimento, per esempio, ci permetterà di cogliere importanti differenze: riusciremo a comprendere la risposta che l'opera presenta a specifiche problematiche compositive, oppure il suo ruolo o la sua funzione sociale⁴⁷. Ma le proprietà di un'opera possono cambiare anche in seguito all'acquisizione di nuove categorie morfologiche o contestuali (è quanto è successo, per esempio, con le sonorità e le strutture del tardo Beethoven).

Facciamo un esempio per comprendere meglio quanto osservato. Prendiamo il caso di un ascoltatore un po' "ingenuo" – vale a dire con una certa sensibilità musicale, ma incapace d'inquadrare storicamente quello che sente.

⁴⁶ Ludwig WITTGENSTEIN, *Ultimi scritti 1948-1951. La filosofia della psicologia*, trad. it. a cura di Aldo Giorgio Gargani e Barbara Agnese, Roma e Bari, Laterza, 1998, pp. 90-94.

⁴⁷ Come ha sottolineato a ragione Stephen DAVIES, *Musical Understanding and Musical Kinds*, cit.

Gli proponiamo l'ascolto di una registrazione del primo movimento della suite *Les éléments* di Jean-Féry Rebel (per esempio nella bella versione dei «Musiciens du Louvre» diretti da Marc Minkowski, un CD Erato del 1993). Potrebbe darcene la descrizione seguente: questa musica suona potente, enigmatica, angosciante (forse persino terrificante). I suoi caratteri emergono da alcune proprietà (fenomeniche) dei suoni: l'intensità, l'attacco del suono, le masse sonore, la loro densità, il loro carattere a momenti sfacciatamente disarmonico. Si sentono in seguito delle frasi nel registro grave, dei passaggi più rarefatti, attraversati da sequenze di note discendenti, dominati da una sensazione di oscurità e di mistero. Si dirà che un ascoltatore in grado di cogliere questi tratti potrà facilmente sospettare la presenza di un'opera. Tuttavia, non possedendo un'adeguata conoscenza contestuale, potrebbe sbagliarsi sull'identificazione di queste proprietà: potrebbe prendere il primo cluster per la cattiva esecuzione di un accordo (pensando magari che quello che sta ascoltando è la registrazione di una prova d'orchestra). Ma potrebbe anche pensare che si tratta di un'opera di musica contemporanea, o di una colonna sonora che incomincia in modo un po' fracassone.

Si dirà che se le competenze e la cultura musicale di questo ascoltatore fossero appena più pronunciate, avrebbe meno difficoltà a emettere un'ipotesi sul contesto di produzione dell'opera (è quanto in Francia ci si può aspettare da uno studente di musicologia all'esame di «commentaire d'écoute»). Dopo il cluster iniziale, riuscirebbe a percepire la risalita della melodia verso le estremità dell'accordo di settima diminuita (accordo che, a causa del *la* udito in precedenza, si lascia intendere come una nona minore di dominante senza fondamentale). Questo accordo è seguito da un potente *re* minore che «apre» su passaggi più rarefatti. Se l'inizio rimane enigmatico, il seguito lascia chiaramente intendere una scrittura barocca. Il che potrebbe ancora lasciare il nostro ascoltatore nell'ombra di un dubbio: è un compositore odierno che riprende la scrittura barocca o un compositore barocco che anticipa i tempi?

Per decidersi conviene procedere all'acquisizione di specifiche conoscenze contestuali. Cominceremo col ricordare che il brano s'intitola «Chaos» ed è tratto da un ciclo composto nel 1737 da Jean-Féry Rebel (1666 - 1747), musicista della «Chambre du roi» (Louis XV). Il ciclo ha per titolo *Les éléments* e illustra niente meno che la creazione del mondo. La partitura è suonata (come già ricordato) dai «Les Musiciens du Louvre» diretti da Marc

Minkowski. Se il contesto dell'esecuzione è vicino a noi nel tempo, quello della composizione è piuttosto lontano, coincide grosso modo con il barocco francese: da questa musica possiamo aspettarci qualità o aspetti come l'artificio, l'illusione, il fasto, la pompa, la celebrazione, la gloria (del re). Rebel ha concepito (qui come in altri casi) una sinfonia autonoma, indipendente dallo spettacolo drammatico⁴⁸. Uno storico potrebbe poi ricordare i suoi rapporti con Michel-Richard Delalande e André Cardinal Destouches: nel 1721 Rebel aveva diretto la loro *opéra-ballet* dallo stesso titolo, *Les Éléments*, alle Tuileries, il libretto era di Pierre-Charles Roy. Ma potrebbe anche richiamare, su una scala appena più larga, la scrittura di Lully (al quale Rebel deve la sua formazione e che costituiva all'epoca un modello imprescindibile). Sarebbe opportuno conoscere poi il posizionamento di quest'opera nel complesso della produzione del compositore: si tratta della sua *ultima* opera, dopo un ciclo di *Sonate* per violino, una *tragédie lyrique* e varie musiche coreografiche. Il brano che ascoltiamo è del resto una versione per orchestra: è bene sapere che il compositore aveva esplicitamente indicato la possibilità di eseguirlo in una versione da camera, e persino con il solo clavicembalo (il cluster iniziale diventa in questo caso un rumore di ferraglia). Per altre informazioni si potrà consultare l'«Avertissement» scritto dal compositore. Vi leggiamo, tra l'altro, che la sinfonia iniziale rappresenta

les Cahos même, cette confusion qui régnoit entre les Elemens,
avant l'instant ou, assujettis à des loix invariables, ils ont pris la
place qui leur est prescrite dans l'ordre de la nature⁴⁹.

In che modo queste conoscenze agiscono sulla percezione di un ascoltatore? Il titolo funziona già come una potente guida: sembra giustificare la presenza di certi caratteri. Ci invita a valorizzare dei tratti: quello che poteva sembrare un errore o una stranezza è un aspetto semanticamente pertinente. L'avvertenza conferisce un significato preciso a un materiale espressivo aperto a tutte le ipotesi (è una tempesta? un mostro? un omicidio?). Come nell'esperienza dell'apparizione di un aspetto, potremmo dire: «ah, ora capi-

⁴⁸ Cfr. Catherine CESSAC, *Avant-propos*, in Jean-Féry REBEL, *Les Elémens*, a cura di Catherine Cessac, Collection «Musica Gallica», diretta da Sylvie Bouissou, Paris, Salabert, 1993, p. V.

⁴⁹ Catherine CESSAC, *Avant-propos*, cit., p. XIV.

sco: precisamente quella confusione armonica è il disordine prima dell'ordine, il caos prima della creazione! L'effetto è forse un po' facile; ma se intendeva rappresentare questo evento, il compositore ci è riuscito». Quanto alle conoscenze relative al contesto della composizione, ci permettono di giudicare in modo più opportuno, di cogliere l'interesse artistico di ciò che sentiamo: è un inizio marcante, più originale o stravagante, per esempio, di quello dell'*Ouverture* di Destouches. Quanto all'anomalia armonica, si spiega alla luce della tendenza, propria alla musica francese del tempo, a importare effetti speciali in una creazione concepita di norma per la scena e per un pubblico di aristocratici colti.

Come abbiamo osservato, queste conoscenze occupano una posizione intermedia, fra la base di sopravvenienza costituita dalle qualità fenomeniche, e le qualità artistiche dell'opera. Si può quindi parlare di sopravvenienza a due livelli: se al primo – caratterizzato da una semplice capacità di sentire la musica «in quanto musica» – possiamo cogliere le proprietà estetico-espressive degli oggetti musicali sopravvenienti sulla base fisico-fenomenica, a un livello superiore cogliamo le proprietà estetico-artistiche dell'opera grazie all'integrazione delle conoscenze contestuali in grado di orientare la nostra attenzione verso la (buona) base di sopravvenienza: il *cluster* iniziale sarà inteso come l'invenzione strumentale di un compositore francese dell'età di Luigi XV. Riusciamo così a udire l'oggetto in questione in modo (più) fine e appropriato: le proprietà artistiche manifestano l'interesse e l'originalità dell'atto creativo e incrementano il nostro piacere estetico.

Le categorie che ci orientano verso la base di sopravvenienza sono qui in effetti quelle che il compositore aveva supposto presenti nel pubblico o nella società del suo tempo, anche se altre scelte sono evidentemente possibili. Nel museo immaginario di un musicofilo, questo inizio potrebbe figurare nell'anticamera della scena del Commendatore del *Don Giovanni* (con la quale manifesta affinità morfologiche). Come sentiremmo questo inizio, per esempio, se sapessimo che è stato composto nel 1950? Il *cluster* ci apparirebbe forse più “facile” o manierista; quanto alla scrittura armonica, saremmo pronti a captarvi un gesto neo-classico o neo-barocco, se non l'imitazione di uno stile del passato (come il *Concertino en ré majeur dans le style de Mozart* per violino e pianoforte del compositore tedesco Hans Mollenhauer Millies, 1883-1957, un brano didattico che si suona in prima posizione). In breve, il

nostro giudizio cambierebbe. Non necessariamente in negativo: in quanto opera neo-classica, neo-barocca o altro, il brano potrebbe avere *altri* meriti e *altre* proprietà, anche se probabilmente saremmo meno sorpresi dall'uso di quelle disarmonie e di quelle masse sonore.

L'esempio del *Pierrot lunaire* sul quale ha portato l'attenzione Levinson si presta a considerazioni analoghe: il carattere angosciante e misterioso dei suoi tratti non diventa forse più interessante se si pensa fino a che punto l'espressionismo e più in generale la cultura viennese degli inizi del secolo (basta appena rievocare i nomi di Freud, Schnitzler, Schiele) avevano inteso esplorare le zone d'ombra della psiche, spingendosi di là dai territori percorsi dal romanticismo tedesco? Ecco perché quelli che potrebbero apparire come gli stessi tratti di angoscia assumono un significato diverso nel caso di Strauss, la cui opera sarà associata più volentieri alle categorie del romanticismo e del post-romanticismo (anche se la sua vicinanza alla cultura viennese e il suo interesse per le zone d'ombra delle psiche non sono certo trascurabili). Ma un cambiamento di categorie o di credenze (per quanto radicale) non potrà permetterci di sentire quest'opera come serena, così come non potrà permetterci di sentire come angoscianti le prime battute della «Jupiter»: anche se sapessimo per certo che Schönberg aveva inteso esprimere una gioia sorgiva e Mozart un sentimento tragico dell'esistenza, non potremmo affermare di udire queste qualità nelle loro opere (di sentire queste musiche rispettivamente come allegra e tragica).

Chiedere a qualcuno di «sentire questa musica come un'opera» significa quindi invitarlo a prestare attenzione agli aspetti emergenti di ciò che sente e, soprattutto, a giudicarli alla luce di criteri comuni a un dato genere musicale. Conoscenze e/o credenze di ordine diverso entrano in conto quando ascoltiamo diversi repertori o generi musicali. Una conoscenza delle convenzioni con le quali Mozart si misurava è importante per cogliere le proprietà artistiche di una delle sue sinfonie⁵⁰. Nel caso del rock, il fatto di sapere che il disco che stiamo ascoltando è stato registrato in studio o è un *live* ci spingerà a identificare in esso l'opera (con incluse tutte le sue proprietà estetiche e artistiche⁵¹) o il documento di una performance della canzone – vale a dire della

⁵⁰ Stephen DAVIES, *Musical Understanding and Musical Kinds*, cit., p. 229.

⁵¹ Come sottolinea Roger POUIVET, *Philosophie du rock*, cit., pp. 58-59.

struttura melodica, armonica e ritmica – che l'opera «manifesta»⁵². All'ascolto di un'improvvisazione, sarà la credenza relativa al carattere unico ed estemporaneo della performance a giocare un ruolo importante. La comprensione estetica della musica per film implicherà a sua volta la conoscenza di una trama, oltre che naturalmente la visione delle immagini. Prendiamo «La storia di un soldato», scritto da Ennio Morricone per il film di Sergio Leone *Il buono, il brutto e il cattivo*: una musica che lascia affiorare generosamente dolcezza, tenerezza e melanconia. Se l'ascoltiamo prendendo visione del contesto nel quale è destinata a funzionare, saremo inclini a sentirla diversamente: si tratta dell'accompagnamento paradossale di una scena di violenza esplicita. Le sue proprietà cambiano in funzione del tessuto di conoscenze generato dalle immagini e dal copione: la musica acquisisce una particolare efficacia, funziona in contrappunto alle immagini. Ci sembra crudele proprio in virtù della sua dolcezza e tenerezza.

Va quindi sottolineato, con Walton⁵³ e Levinson⁵⁴, che la percezione delle proprietà espressive e delle proprietà artistiche di un'opera musicale va in parte esaminata in funzione delle nostre conoscenze contestuali. In altri termini, tali proprietà non possono essere considerate come interamente sopravvenienti sulle proprietà fisiche e fenomeniche dell'oggetto. Tuttavia, alla luce degli esempi commentati, dobbiamo precisare che l'effetto prodotto sulle proprietà espressive dalla coscienza della posizione storica dell'opera si dimostra generalmente meno pronunciato dell'effetto prodotto sulle sue proprietà artistiche. Sapendo che *La storia di un soldato* è un'opera musicale per film di Morricone, la considereremo diversamente dal caso in cui se sapremo che si tratta di un'opera presentata a un festival di musica contemporanea; ma questa stessa conoscenza non modificherà la sua espressività. Non bisogna dimenticare il carattere *parziale* di questa determinazione, né in un senso né nell'altro della relazione fra diversi tipi di proprietà. Che si conosca o meno l'imperativo categorico, la storia dell'eroismo e di Napoleone, l'inizio della *Terza sinfonia* di Beethoven sarà «imponente», con connotazioni che potranno eventualmente variare tra l'«impetuoso», il «brusco», il «solenne», il

⁵² Secondo la tesi di Theodore GRACYK, *Rhythm and Noise*, Durham and London, Duke University Press, 1996, p. 18.

⁵³ Kendall WALTON, *Categories of Art*, cit., pp. 363-364.

⁵⁴ Jerrold LEVINSON, *What a Musical Work Is*, cit.

«trionfale»; ma non si potrà mai udirlo come «elegante» o «affettuoso». Sbagliarsi sulle proprietà di secondo livello – e captare in questi caratteri di base, per esempio, un gesto comico o una parodia iconoclasta – sarebbe un errore concettuale o categoriale che comprometterebbe l'identificazione dell'opera nelle sue proprietà artistiche, e di conseguenza il giudizio che ne traiamo⁵⁵.

5. Conclusione

Non siamo così certi che riflessione che abbiamo svolto sia riuscita a rendere meno strana la richiesta di «sentire (x) come (un')opera». Se l'espressione continua a lasciarci perplessi, è perché non può mantenere interamente la sua promessa: «sentire» suggerisce di prestare attenzione alla percezione, mentre ciò che costituisce la specificità del «sentire (x) come (un')opera» sembra essenzialmente cognitivo. Ma questo modo di esprimersi – come speriamo di aver mostrato – non è nemmeno del tutto insensato, nella misura in cui il verbo «sentire» implica *anche* delle componenti cognitive – il che appare con piena evidenza nella percezione aspettuale. In che cosa consiste allora il suo interesse? In questo: siamo spinti a considerare *un certo modo di orientare la percezione musicale* e in particolare *d'integrare un criterio d'identificazione artistica, di valutazione e di messa in relazione di ciò che udiamo*. In questo senso, ciò che suggerisce l'espressione si distingue da ciò che viene indicato da una percezione più elementare: puntiamo alle proprietà (estetico-)artistiche sopravvenienti sulle proprietà (estetico-)espressive dell'oggetto musicale. Va sottolineato che si tratta, in entrambi i casi, di proprietà *relazionali*; e che la differenza fra questi due modi di descrizione della realtà musicale è *concettuale* e non fisica: una musica ascoltata da un ascoltatore sprovvisto delle (buone) disposizioni contiene né più né meno che i suoni e le configurazioni percettive di quando è ascoltata da un ascoltatore

⁵⁵ Un'ulteriore questione consiste nel chiedersi se il valore artistico possa essere spiegato a partire da valori estrinseci all'opera; si veda, a questo proposito, la discussione sviluppata da Filippo FOCOSI, *Due livelli di sopravvenienza estetica*, cit., che sembra scartare questa ipotesi, suggerendo di distinguere fra la sopravvenienza delle proprietà estetiche sulle proprietà non-estetiche, e la sopravvenienza delle proprietà estetiche intrinsecamente valutative sulle proprietà estetiche. Ci limiteremo a segnalare che, nel «sentire (x) come opera», le proprietà in grado di conferire un valore artistico sono identificate nella loro sopravvenienza sulle proprietà estetiche rilevate nell'effettiva esperienza dell'ascolto, e quindi come valori intrinseci.

esperto. Ma ciò che al primo sfuggirà è la sopravvenienza (di secondo grado) delle proprietà (estetico-)artistiche sulle proprietà (estetico-)espressive.

Una volta riconosciuto che esiste una molteplicità di modi di comprendere le opere musicali – molteplicità che non è il caso di voler ridurre o limitare in funzione di ciò che abbiamo appena riconosciuto – possiamo puntare l'attenzione su una percezione aspettuale divisa fra due poli:

1) *una comprensione musicale di base*⁵⁶, fondata sulla capacità di distinguere aspetti morfologici, sintattici ed espressivi in ciò che udiamo (capacità che ci permette di descrivere e percepire ciò stiamo ascoltando in modo generico come un oggetto musicale);

2) *una comprensione musicale più «fine» (o di livello superiore)*, fondata sulla capacità di cogliere l'individualità e il valore artistico di ciò che ascoltiamo, di udirlo in funzione della sua origine, o più precisamente del suo posizionamento storico in un dato genere musicale: in breve, a sentirlo come un'opera (se vi riconosciamo una struttura dal valore normativo) o come un'improvvisazione (se identifichiamo in un evento singolo il campione di una pratica artistica).

Una comprensione musicale di base è associata alla sopravvenienza delle proprietà estetiche sulle proprietà fisico-fenomeniche per il tramite di credenze e conoscenze (musicali) generiche. Al livello dell'opera vengono prese in conto le conoscenze relative alla produzione dell'artefatto: esse ci permettono di situare le proprietà estetico-espressive e strutturali in un contesto adeguato e di stimarle al loro giusto valore. Invitando un ascoltatore a sentire una musica come un'opera, quindi, lo invitiamo a cogliere nei suoni un'entità re-identificabile (un tipo, una registrazione costruttiva o un'esecuzione esemplare) e ad applicare le disposizioni che gli permettono di scegliere, fra le proprietà sopravvenienti sulla sua base fisico-fenomenica, quelle che possiedono un interesse artistico in un genere e in un contesto dati.

⁵⁶ Questo livello di base riguarda una percezione di tipo aspettuale e non va confuso col «basic musical understanding» tematizzato da Jerrold LEVINSON, *Music in the Moment*, New York, Cornell University Press, 1997, riguardante il ruolo più fondamentale assunto dalle componenti propriamente percettive del sentire musicale rispetto all'afferramento degli elementi formali.

Bibliografia

- ARBO Alessandro, *L'opera musicale fra oralità, scrittura e fonografia*, in ARBO Alessandro e BERTINETTO Alessandro (a cura di), *Ontologie musicali*, «Aisthesis», vol. 6, Special Issue 2013, pp. 21-44. Internet : <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14094>.
- ARBO Alessandro, *Entendre comme. Wittgenstein et l'esthétique musicale*, Paris, Hermann, 2013.
- ARBO Alessandro, *Comprendre la musique, entre esthétique(s) et sémiologie(s)*, in CHOUVEL Jean-Marc et HASCHER Xavier (dir.), *Esthétique et cognition*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2013, pp. 31-57.
- ARBO Alessandro, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale orale ?*, in AYARI Mondher e LAI Antonio (a cura di), *Les corpus de l'oralité*, Sampzon, Délattour, 2014, pp. 25-45.
- CANONNE Clément, *L'appréciation esthétique de l'improvisation*, in ARBO Alessandro e BERTINETTO Alessandro (a cura di), *Ontologie musicali*, cit. Internet: <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14109>.
- CESSAC Catherine, *Avant-propos*, in Jean-Féry REBEL, *Les Elémens*, a cura di CESSAC Catherine, Collection «Musica Gallica» diretta da Sylvie Bouissou, Paris, Salabert, 1993, pp. V-IX.
- COOK Nicholas, *Musica. Una breve introduzione*, trad. it. di Enrico Maria Ferrando, Torino, EdT, 2005.
- DANTO Arthur, *Il mondo dell'arte* (1964), trad. it. di Fernando Bollino, «Studi di estetica», 27 (*Estetica analitica/ I*), 2007, pp. 65-86.
- DAVIES Stephen, *Musical Works and Performances: a Philosophical Exploration*, Oxford, OUP, 2001.
- DAVIES Stephen, *Musical Understanding and Musical Kinds*, in ID., *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford, OUP, 2003, pp. 213-232.
- DAVIES Stephen, *Ontologie delle opere musicali*, trad. it. di Michele Gardini, «Discipline filosofiche», XV/2 (*Elementi di estetica analitica*, a cura di Giovanni MATTEUCCI) 2005, pp. 143-159.
- DERRIDA Jacques, *La verità in pittura*, trad. it. di Gianni e Daria Pozzi, Roma, Newton Compton, 1981.
- FERRARIS Maurizio, *Mobilitazione totale*, Roma Bari, Laterza, 2015.

FIMIANI Filippo e KOBAU Pietro (a cura di), *Etichettare/ descrivere/ mostrare*, «Aisthesis», III/2, 2009:

<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/issue/view/839>.

FOCOSI Filippo, *Due livelli di sopravvenienza estetica*, in RUSSO Luigi (a cura di), *Premio Nuova Estetica*, «Aesthetica Preprint. Supplementa» 23, 2009, pp. 155-177.

GRACYK Theodore, *Rhythm and Noise*, Durham and London, Duke University Press, 1996.

KANIA Andrew, *Works, Recordings, Performances: Classical, Rock, Jazz*, in DOGANTAN-DACK Mine (a cura di), *Recorded Music. Philosophical and Critical Reflections*, London, Middlesex University Press, 2008, pp. 3-21.

KIVY Peter, *New Essays on Musical Understanding*, Oxford, Clarendon, 2001.

KIVY Peter, *Platonism in Music: Another Kind of Defense*, «American Philosophical Quarterly», Vol. 24, No. 3, 1987, pp. 245-252.

KOBAU Pietro, *Parerga*, «Rivista di estetica», 40, 2009, pp. 21-39.

HANLEY Betty, GOOSLY Thomas (a cura di), *Musical Understanding: Perspectives in Theory and Practice*, The Canadian Music Educators Association, 2002.

INGARDEN Roman, *L'opera musicale e il problema della sua identità*, trad. it. a cura di Antonino Fiorenza, Palermo, Flaccovio, 1989.

LEVINSON Jerrold, *Music in the Moment*, New York, Cornell University Press, 1997.

LEVINSON Jerrold, *What a Musical Work Is*, in ID., *Music, Art and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990, pp. 63-88.

LEVINSON Jerrold, *Aesthetic Supervenience* (1983), in ID., *Music, Art and Metaphysics*, New York, Oxford University Press, 2011, pp. 134-158.

LEVINSON Jerrold, *Indication, Abstraction and Individualisation*, in ID., *Musical Concerns. Essays in Philosophy of Music*, Oxford, OUP, 2015, p. 49-61.

MÂCHE François Bernard, *Musique, mythe, nature* (nuova ed.), Château-Gontier, Aedam Musicae, 2015.

- MOLINO Jean, *Technologie, Mondialisation, Tribalisation. Un survol rétrospectif du XX^e siècle*, in NATTIEZ Jean-Jacques (a cura di), *Musiques : une encyclopédie pour le XXI^e siècle. 1. Musiques du XX^e siècle*, Arles e Paris, Actes Sud e Cité de la musique, 2003, pp. 69-86.
- PIANA Giovanni, *Filosofia della musica*, Milano, Guerini e associati, 1991.
- POUIVET Roger, *L'Ontologie de l'œuvre d'art*, Paris, Vrin, 2010.
- POUIVET Roger, *Philosophie du rock*, Paris, PUF, 2010.
- RIDLEY Aaron, *The Philosophy of Music. Theme and Variations*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.
- SCHLÆZER Boris de, *Introduction à J.-S. Bach. Essai d'esthétique musicale*, Paris, Gallimard, 1947.
- SCRUTON Roger, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- SCRUTON Roger, *Understanding Music. Philosophy and Interpretation*, London and New York, Continuum, 2009.
- SIBLEY Frank, *Aesthetic Concepts*, «Philosophical Review», 68/4, 1959, pp. 421-450.
- SOLOMOS Makis, *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XX^e-XXI^e siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- TANNER Michael e BUDD Malcolm, *Understanding Music*, in «Proceedings of the Aristotelian Society», Supplementary Volumes, Vol. 59, 1985, pp. 215-248.
- WALTON Kendall, *Categories of Art*, «The Philosophical Review», vol. 79, No. 3, 1970, pp. 334-367.
- WALTON Kendall, *Not A Leg To Stand On The Roof On*, «The Journal of Philosophy», 70/19, 1973, pp. 725-726.
- WICKS Robert, *Supervenience and Aesthetic Judgment*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 46, 1988, pp. 509-11.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Libro blu e Libro marrone*, trad. it. a cura di Amedeo G. Conte, Torino, Einaudi, 1983.
- WITTGENSTEIN Ludwig, *Ultimi scritti 1948-1951. La filosofia della psicologia*, trad. it. di Aldo Giorgio Gargani e Barbara Agnese, Roma e Bari, Laterza 1998.
- WOLFF Francis, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015.
- WOLLHEIM Richard, *L'Art et ses objets*, trad. fr. di Richard Crevier, Paris, Aubier, 1994.